

# Del Basho històric al mite occidental: tradicions, traduccions i traïcions

Josep Julià Ballbè. Universitat Pompeu Fabra

Shigeko Suzuki. Universitat Autònoma de Barcelona

## 1. INTRODUCCIÓ

En llegir algunes traduccions d'obres japoneses a idiomes occidentals, de vegades trobem matisos que no responen, d'una manera més o menys evident, a la realitat dels originals, i tractant-se de cultures tan diferents no ens sorprèn, però tampoc no ho hauríem de considerar com una bona excusa.

Abans de traduir un autor, és indispensable conèixer el seu rerefons històric i cultural, una premissa que no ens allunya de la pràctica traductora habitual entre llengües occidentals, però una mica difícil quan ens trobem davant països i cultures tan diversos, i més per tal com les ineludibles barres lingüístiques exigeixen encara més esforç.

En el cas concret de Basho, avui dia que els especialistes japonesos, després de rescatar-lo gairebé de l'oblit d'una suposada literatura menor, han resolt moltes claus per a la seva interpretació, persisteix a Occident una bona dosi d'ignorància pel que fa a la seva vida i a la seva obra. Tot i que és fàcil reunir algunes dades essencials sobre la biografia del poeta japonès, sol ser molt més conegut per la seva obra, i a partir de la seva obra precisament se'n té una concepció boirosa, associable al gran embalum de judicis o prejudicis, generalitats en tot cas, que atribuïm al món oriental o que l'identifiquen. I pel que fa a l'obra en si, les diferències entre les seves diverses traduccions, la ignorància del seu rerefons històric i cultural i la tradició occidental d'antologitzar de manera descontextualitzada ens allunyen encara una mica més del Basho de carn i ossos que en aquest racó del món és, insistim, una cosa etèria i mal coneguda. Davant una obra que resulta difícil fins i tot per als mateixos japonesos, hem de ser doncs molts cauts i, sobretot, informar, bé que per raons d'espai no podem fer gaire més que una declaració de principis, i no

podrem avançar gaire en el terreny històric, biogràfic i literari, ni donar gaires detalls inèdits. De vegades hem pretès, això sí, donar un nou enfocament a les dades velles.

Dedicarem també una part de la nostra ponència a la fortuna de Basho, o del haiku en general, ja al punt final de la seva influència a Occident, és a dir, en l'obra de creació d'alguns poetes occidentals, concretament catalans.

## 2. REREFONS HISTÒRICOCULTURAL

Juntament amb la presa de poder dels *shoguns* (generalíssims feudals, per dir-ho així) del clan Tokugawa, s'inicia l'últim cicle del feudalisme al Japó, el període Edo, des del segle XVII fins a més enllà de la primera meitat del XIX. El país es manté sota el ferm govern del *shogunat*, que imposa un control rigorós sobre els altres senyors feudals, alhora que tanca el país a l'exterior i aconsegueix un ordre sociopolític molt sòlid, que no desapareixerà, com hem dit, fins al segle passat.

Durant aquest període es trasllada la capital de Kyoto a Edo (l'actual Tòquio) i es crea un sistema social jeràrquic que ordena els grups socials en sentit descendent des dels *samurais*, preparats per als quefers marcial, fins als comerciants, passant per agricultors i artesans, segons com es valora la contribució a la societat des del punt de vista del confucianisme, doctrina essencial amb la qual justificaven la seva política els Tokugawa, ja que les seves ensenyances emfasitzen el respecte als superiors i a l'ordre establert.

No obstant això, al cap d'uns cent anys de *shogunat*, la rigidesa política va començar a provocar revoltes i rebel·lions a diversos indrets del país. El govern feudal va intentar superar la crisi amb un gir de la seva política, començant a recolzar de forma més decidida la cultura i promulgant noves lleis per mantenir l'ordre social d'una manera més justa. Així, es va fomentar l'agricultura i el món rural, i no tan sols la producció agrícola, sinó també l'elaboració d'artesanía i altres productes típics de cada regió, cosa que s'ha mantingut fins a l'actualitat, i es van fomentar així mateix diversos oficis artesanals productors d'objectes de consum i la consegüent formació i el desenvolupament d'una xarxa de distribució comercial, els centres principals de la qual eren Edo, Kyoto i Osaka. Tot això va permetre l'evolució de la classe dels comerciants, cada cop més poderosa, que va recolzar molt significativament la cultura i que va exercir una fecunda protecció dels artistes.

En aquest context i a partir de la segona meitat del segle XVII fins al principi del XVIII, temps en què va viure Basho, floreix l'època Genroku, en la qual observem dues vessants primordials: el desenvolupament dels conceptes filosòficomorals del confucianisme, protegit pel govern, i, d'altra banda, el foment dels moviments artístics gràcies al suport de rics comerciants de les ciutats.

A més del marcat feudalisme que caracteritza l'època Genroku, i a més de l'atenuació del pensament místic de l'Edat Mitjana, observem un fort desig de fruir d'una vida més lliure, sobretot per part dels comerciants, que aconseguixen cada cop un poder major, tot i que de manera encoberta, en el si de la societat feudal. Aquests comerciants s'allunyen del sentit original del terme *ukiyo*, mot budista que en principi denotava un cert pessimisme respecte a la vida i que en el període Edo s'utilitza en referència amb un món digne de fruir-ne. En el marc d'aquesta tendència hem de situar les obres d'art refinades i grandioses que comencen a formar part de la vida quotidiana dels comerciants rics, que hi busquen experiències millors, magnífiques i esplèndides.

### 3. LA LITERATURA: SOBRE EL *HAIKAI* I EL *HAIKU*

Durant l'època Genroku, tant el gènere poètic del *haikai* com la novel·la curta *soshi* van aconseguir sostreure's a la influència medieval moralista i disciplinada, en el primer cas gràcies al geni de Basho, i en el segon a Saikaku Ihara, el qual va idear un gènere nou de novel·les curtes anomenat *ukiyo-zoshi*, que plasma de forma planera i senzilla la vida i els costums dels comerciants i que ateny una gran acceptació per part del públic de la seva època.

Però vegem els orígens del gènere poètic que amb Basho arribarà al seu màxim esplendor:

#### 3.1. *Origen del haikai*

L'origen del *haikai* es remunta potser al Manioshu o al Nihonshoki, antigues antologies poètiques en les quals els poemes es formaven amb combinacions de 5-7-5-7-7 síl·labes o bé 5-7-7-5-7-7; eren elaborats per diverses persones i anomenades *renga* (la traducció literal és "poemes seguits un rere l'altre"). Constituïen una gran diversió, en els seus moments de lleure, per als *samurais* que anaven a lluitar a indrets llunyans. Tenien tant èxit que es va arribar a la professionalització dels "mestres del *renga*", dedicats a la instrucció dels samurais en tal gènere poètic. De la condició itinerant dels *samurais* es deriva la llarga tradició que la poesia és indissociable del viatge. D'altra banda, va aparèixer una gran varietat de temes: es componien des de poemes seriosos i formals a poemes lliures i jocosos i fins i tot de contingut plebei i eròtic. D'aquest últim tipus de poema deriva la paraula procedent del xinès *haikai*, formada per dos ideogrames que signifiquen tots dos "diversió", "broma". Per tant, contraposat al *renga* formal i seriós, el *haikai* havia de tenir un contingut graciós més o menys innocent.

### 3.2. *El haikai a l'alba del període Edo*

Al període Edo, el *haikai* presenta tres etapes diferents: al principi del període sorgeix l'escola Teimon, dirigida per Teitoku Matsunaga, a l'antiga ciutat de Kyoto. Aquest autor va intentar divulgar la cultura de la cort al públic en general, i va definir el *haikai* com a poesia *renga* elaborada amb expressions vulgars o paraules que no s'utilitzen habitualment en la creació poètica; i alhora va procurar també que el seu humor no fos tan tosc com ho havia estat en l'època anterior. A partir de Teitoku, comença a aparèixer l'anomenat *hokku*, forma abreujada del poema tradicional que es limita a la seva primera estrofa, de 5-7-5 síl·labes. Teitoku va establir la base tècnica per al floriment d'aquesta nova forma poètica, que de seguida fou ben rebuda per la seva amenitat i el seu humorisme moderat.

L'escola Teimon va influir força en la formació del primer Basho poeta, ja que un dels millors poetes de l'escola, Kigin Kitamura, va ser indirectament el seu mestre. L'escola, però, a causa del caràcter rutinari dels seus jocs de paraules, que no persegueixen cap profunditat literària, va decaure paulatinament.

Poc després de la mort de Teitoku, sorgeix una nova escola, ara a Osaka, encapçalada per Sooin Nishiyama, que suposa una ruptura amb la monotonia anterior. Es tracta de l'escola Danrinha, les fonts de la qual són la poesia antiga, les obres clàssiques que descriuen els costums i la vida quotidiana del poble, una escola que, recolzada pels rics comerciants de la ciutat, va tenir molt èxit. Però les seves expressions intel·lectuals tendien a encloure uns continguts massa complexos per al seu públic, fins a l'extrem que es deia que no importava la incomprensió del contingut si s'aconseguia una sonoritat lleugera i agradable. En una línia semblant, va proliferar el gust per crear nombrosíssims *haikus* d'una sola tirada, i es diu que Saikaku, figura de l'època no menys famosa com a prosista, va compondre 23.500 *haikus* en un sol dia. L'escola Danrinha va acabar també en un carreró sense sortida.

Sabem que aquesta escola també va influir força en Basho, sobretot pel que fa a la introducció de formes i continguts xinesos, cosa que el va caracteritzar al llarg de la seva vida. Fins i tot va arribar a pertànyer a l'escola Danrinha durant un cert temps, fins que va crear el seu propi estil.

### 3.3. *Basho i la seva escola Shofu*

Al principi de la dècada de 1680, quan Basho tenia quaranta anys, van sorgir diversos moviments tendents a apartar-se de la decadència que suposava l'escola Danrinha i a recuperar una poesia més ajustada a la tradició i, més encara, permeable a la poesia xinesa. Alguns van optar per aprendre de l'esperit Zen, com Onitsura, i entre ells s'hi trobava Basho, el qual va voler intensificar la renovació poètica. Havia viscut la seva joventesa sota les

influències tant de Teitoku com de Sooin, però finalment va establir una escola pròpia anomenada Shofu, és a dir, noble, profunda, silenciosa i refinada. No en va tenir prou, ja que va dedicar l'última part de la seva vida tant a la promoció de la seva escola como a la cerca d'alguna cosa nova i millor a partir del seu esperit de "viatger de la vida passatgera", i es va negar a fixar el seu sojorn en aquesta vida terrenal, perquè segons les seves conviccions era l'única manera d'aconseguir una ànima i un esperit transparents, conviccions coherents amb el seu desig de morir viatjant.

Quin fou el paper de Basho a la societat del seu temps? Primer de tot, hem de considerar què suposava aleshores el *haikai*. Era un poema extremament curt, fàcil, per tant, de transmetre de boca en boca, de punta a punta del Japó, que va servir per transmetre cultura. Els nombrosos viatges de Basho van contribuir a la seva divulgació, van contribuir en definitiva a la difusió d'un cert nivell d'idioma a tot el país, de la seva homogeneïtat i de la seva escriptura, i Basho mateix va ser un factor que contribuï a l'alt grau d'alfabetització del país des de l'inici de l'Era Moderna.

Seguint la tradició, una part de la producció literària de Basho es basa en la producció de *haikai* integrats en una creació col·lectiva juntament amb els seus col·legues i deixebles, i aquest costum és subjacent també a la resta de la seva obra, és a dir, als seus quaderns de viatge. Els seus poemes s'han d'interpretar, doncs, a la llum d'unes circumstàncies concretes que poden ser molt peculiars, si, per exemple, respon a una al·lusió o a un repte literari que suposa l'estrofa anterior en un encadenament col·lectiu de poemes o *renga*.

Després de la seva mort silent el 1694, van succeir Basho els seus deixebles, Kikaku, Ransetu, Kyorai i molts d'altres, però aviat es produeix la inevitable disgregació de la seva escola. Després continua el mite, i apareixen altres grans creadors de *haikai* com Buson Yosa al segle XVIII i Issa Kobayashi al següent, grans per la seva originalitat, perquè exploten altres possibilitats temàtiques del *haikai*, grans per la seva reeixida distància respecte a Basho, però mai superiors, en tot cas diferents.

Ja a l'època d'Issa es comença a divinitzar la figura de Basho i es creen santuaris i capelles en la seva memòria, en indrets que havia visitat. El 1880 TsuTomu Kato, estudiós de Basho, afirmava que als seus admiradors, dolorosament immersos en la rígida jerarquització social i sense grans llibertats, els suposava una "salvació", espiritual almenys, cosa que explica la seva devoció i l'esmentada construcció de petits temples i capelles en honor al "sant de la poesia *haikai*".

A l'Era Moderna, al període Meiji (1868-1913), apareix Shiki Masaoka, inventor de la denominació del *haiku* como a tal i màxim exponent de la seva independització del món del *renga*, i a més el primer que retira a Basho la seva suposada santedat i que en revaloritza el just valor com a poeta.

Tot i així, encara avui dia coexisteixen al Japó, de manera més o menys divergent, aquestes dues formes d'entendre o de viure el llegat de Basho, com a poeta de carn i ossos o com a símbol i mite de tradicions i aspiracions.

#### 4. LES TRADUCCIONS OCCIDENTALS DE BASHO

A les III Jornadas Internacionales de Historia de la Traducción, del Departament de Filologia Moderna de la Universitat de Lleó, celebrades el mes de maig de 1993, vam llegir una comunicació titulada "Discrepancias profundas en las traducciones occidentales de *Oku no hosomichi* (*Sendas de Oku*) de Matsuo Basho".<sup>1</sup> Hi comentàvem diferents criteris utilitzats en més de mitja dotzena de traduccions, en anglès, francès i castellà, d'aquest quadern de viatge de Basho. Concloïem sobretot, partint de l'anàlisi de l'anàfora i la dixi en uns quants *haikus*, que, contra allò que palesen bona part dels textos estudiats, els *haikus* que Basho intercala a la seva prosa se'n poden considerar independents, és a dir, que no cal que recorreguem a la prosa per fruir-ne o entendre'ls i, de retruc, afegim ara, que creiem lícit antologitzar-los de manera aïllada. Cosa que no vol dir que ho aconsellem, ni de bon tros.

De fet, ja dèiem aleshores que, bé que potser la traducció castellana d'Octavio Paz i Eikichi Hayashiya, una de les més antigues, és la més reeixida, fins i tot molt brillant en més d'un sentit, els encerts puntuals, i també els desencerts, es distribuïen de manera molt heterogènia per totes les versions: més o menys convencionals, més o menys "aplanades", més o menys "transparents" a l'idioma i a la peculiar configuració sintàctica, discursiva i pragmàtica del text original japonès. La versió de Paz i Eikichi, per exemple, emfasitza la presència de substantius, tret característic de les composicions originals que intensifica magistralment l'efecte de les imatges, sobretot la figura de la "comparació interna", però de vegades el text traduït va més enllà que l'original i omet verbs que sí que hi eren, com en el primer *haiku* del quadern de viatge.

D'altra banda, Antonio Cabezas, al pròleg de la seva versió d'*Oku no hosomichi*,<sup>2</sup> recorda que els mateixos japonesos no han entès sempre ni de la mateixa manera l'obra de Basho, i que això els dóna menys dret encara a censurar les nostres traduccions. De fet, les discrepàncies en les traduccions d'*Oku no hosomichi* i els criteris, les decisions de què parteixen, recorden força les que aviat hom es planteja si vol traduir *Les chats* de Baudelaire després de llegir el text que hi dedica Jakobson. Mètrica, connotacions, acrònims (dels quals, a la valenta, no fem cas, com ràpidament no fem cas tampoc dels *kireji* indestriables del text de Basho), i, també, la irrepetibilitat de l'acte de creació, el sempre present Pierre Menard primigeni, Cervantes, o l'última fornada de torsimanys. Però la suposada distància entre la llengua i la cultura

occidentals i les orientals planteja problemes suposadament insuperables de traducció tant com en plantegen alguns trets peculiars de les nostres llengües i cultures tan properes, com ara els tractaments personals (no cal arribar a la complexa jerarquia honorífica del japonès, recordem només la repetida vacil·lació a l'hora de mantenir Mrs i Mr a les nostres traduccions o traduir “la senyora” i “el senyor”), els registres (fins a quin punt equivalen l'*slang* anglès, l'*argot* francès i la *jerga* castellana?) o els dialectes (idèntica pregunta pel que fa al *geographical dialect* anglès, el *patois* francès, la *variant dialectal* catalana i el *dialetto* italià).

La traducció de Liberty Campbell, *To a Far Province with Basho*,<sup>3</sup> és tan dràsticament excèntrica que converteix tota la prosa de l'*Oku no hosomichi* original en *haikus*. Perquè Basho mateix ho hauria fet, potser, afirma Campbell, si hagués viscut més anys. Amb aquests criteris tan laxos es poden explicar moltes coses, i ens calen criteris laxos per explicar, entre altres consideracions a partir de la tasca dels traductors, la fortuna del *haiku* a Occident, que ja hi és una composició molt assimilada, o molt mal assimilada, i diguem que massa autòctona, perquè de vegades s'allunya extremament de l'essència original, per més que al Japó també hagi evolucionat i hi tingui, evidentment, tot el dret. La mètrica no ho és tot.

## 5. BASHO EN CATALÀ I ELS *HAIKAIS* CATALANS AUTÒCTONS

Fernando Rodríguez-Izquierdo, en el seu llibre *El haiku japonés*, comenta, concretament en el capítol “Fortuna del haikú en la literatura universal”,<sup>4</sup> en tractar el *haiku* en anglès, algunes divergències formals i sobretot conceptuals del *haiku* occidental respecte del japonès, en general, de Basho a avui, i descriu molt bé l'itinerari del haiku des de les traduccions a la seva gran influència en la poesia anglesa i nord-americana (i de retruc, diem nosaltres, en tots els altres gèneres de la literatura en llengua anglesa, pensem en la *Beat Generation*, en Kerouac, per exemple, perquè la cultura i l'art orientals, i el *haiku* n'és l'avantguarda i un dels estendards més remarcables, hi tenen un pes important i d'una manera o d'una altra influeixen tot el segle). Pel que fa a les literatures hispàniques, Rodríguez-Izquierdo també parteix dels primers poetes “haikistes”, vinculats directament al Japó, com el pioner Tablada, o més distants, com Machado, les composicions de tots els quals ens recorda que el professor nord-americà Brower titlla de *Haikuesque imitations* i no *haikus*.

A Catalunya també hi ha hagut mantes imitacions *haikistes*, almenys des de la primeria dels anys vint. Són potser paradigmàtiques del fenomen *haiku* a l'època, a altres països europeus i a Amèrica. La fal·lera de compondre *haikais* impedeix aleshores el que podria haver estat una tasca fecunda de traducció, divulgació i estudi de l'obra de Basho.

El primer *haikai* de Basho traduït al català que ens consta (probablement a partir del francès o d'alguna altra llengua més pròxima que l'original japonès) va aparèixer al número de 1922 de la revista *Almanac de les Lletres*, editat a Palma de Mallorca. El tradueix Joan Alcover i és una composició força habitual a les antologies de Basho:

¿Es per la cassola  
d'arròs i d'ordi mesclat  
o és per amor que miola  
la femella del gat?

El segon *haiku* de què tenim constància (val a dir que rebuscant a les revistes de l'època potser en trobaríem algun altre) és una traducció de J. M. López-Picó que no diu explícitament que es tracti d'una composició de Basho. Apareix a l'apartat "Voluptats d'Orient, Occident" del seu llibre d'adaptacions *Temes (Ejercicios de Geografía Lírica)*:<sup>5</sup>

Crit de la cigala  
persistent, pacient, persistent,  
les roques forada.

López-Picó mateix, ja en el seu poemari *El retorn*, del 1921 (i per tant previ a la versió d'Alcover), fa algunes composicions que Carles Riba titlla de japoneseries:<sup>6</sup>

[...] No és, doncs, estrany que el temptés la lírica japonesa, amb el seu màxim d'exactitud sensible dins un mínim de risc arquitectural; amb la seva netedat esquemàtica, refinadament infantívola, tan apta per a fer passar una vibració acariciant sobre uns nervis esmussats. Fa la seva mica de japoneseria; però, avesat a la imatge d'expressió intensa, desborda a cada moment la imatge merament representativa: és a dir, amplifica de sentit la japoneseria.

Molts poetes, Junoy, Salvat-Papasseit, Maseres, el mateix Riba més endavant, Rosa Leveroni, Espriu i Bartra (ja als anys setanta), entre molts altres poetes potser de menys renom, i després de nou als anys vuitanta, quan apareixen les primeres traduccions catalanes de Basho amb cara i ulls (la majoria *haikais* solts), han temptat el gènere, que Carles Riba va delimitar mètricament, amb molt rigor, amb les seves *Tannkas de les Quatre Estacions* (de manera que es pot parlar perfectament de *haikais* catalans preribians i postribians). No farem ara l'anàlisi de l'evolució del gènere,<sup>7</sup> però volem insistir a constatar que la prolixitat de composicions autòctones no s'adiu amb l'escas-sedat de traduccions, i que a Catalunya hem accedit a Basho gràcies al *mite* (o potser millor, l'objecte de culte) que són dins la tradició les *Sendas de Oku* traduïdes al castellà per Octavio Paz i Eikichi Hayashiya (1957), i gràcies també a altres versions, angleses, franceses, etc. El Basho d'Alcover i el



Basho de López-Picó són meres anècdotes. El mite Basho que ha permès experiments com el que ja hem esmentat de Liberty Campbell (en anglès hi ha prop de deu versions distintes d'*Oku no hosomichi*, algunes força antigues), a l'estranger, a casa nostra s'ha ignorat (almenys explícitament, és a dir, en el món editorial) fins fa ben poc, i encara ara no s'han traduït els seus quaderns de viatge, que trobem que és una tasca urgent. No n'hi ha prou amb les antologies que ara comencen a abundar, perquè, com dèiem, no ens sembla del tot aconsellable antologitzar Basho i perquè, de la mateixa manera, per accedir al veritable Basho fa falta un corpus de traduccions més sòlid, ja siguin els quaderns que sempre esmentem o els reculls col·lectius amb deixebles seus.

I Basho ha estat traït perquè se l'ha ignorat, però també se l'ha traït com a estendard de la cultura japonesa, perquè el pòsit de les nostres composicions autòctones ha contribuït decisivament a una gran ignorància de les tradicions literàries japoneses originals. Però en aquesta mena de coses potser no es pot dir mai que sigui massa tard.

## NOTES

1. Comunicació publicada a la revista *Livius*, n. 4, p. 97-105, Lleó, 1993.
2. *Senda hacia tierras hondas (Sendas de Oku)*, Madrid, Hiperión, 1993.
3. Coraopolis, J. Pohl Associates, 1983.
4. Madrid, Guadarrama, 1972, p. 188-212.
5. Barcelona, Imprempta Altés, 1928, p. 69.
6. *Obres Completes*, 2 / *Crítica*, 1, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 240.
7. Ho hem intentat després d'aquest Congrés, a les IV Jornadas Internacionales sobre Historia de la Traducción, de Lleó, celebrades el 1996, amb una comunicació encara inèdita titulada *El haiku en Cataluña: un préstamo literario sin traducciones*.